



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



LA IMAGEN-NO TIEMPO COMO RETORNO DE LA BARBARIE

PABLO FERRANDO GARCÍA
Universitat Jaume I de Castelló

Resumen

Nuestro propósito es plantear el origen del régimen totalitario alemán. Para ello queremos remontarnos al huevo de la serpiente, al punto de no retorno sobre el golpe de lo real¹³⁸⁹ con la Shoah. Si Auschwitz sigue operando como una dolorosa herida abierta en nuestra conciencia social es, sobre todo, por su compleja relación con lo histórico. A pesar de su diferencia respecto a otras barbaries, a pesar de lo aberrante de su contorno y a pesar, en definitiva, de su posible condición indescifrable, la Shoah forma parte de una cadena de acontecimientos con los que está obligado a establecer unos vínculos de necesidad. Con los eslabones que van antes y con los que van detrás; solo así podemos acercarnos al agujero negro de la barbarie sin caer en la fetichización de Auschwitz o la fascinación por el abismo.

A través de *La cinta blanca* (2009) de Michael Haneke queremos abordar el horror a partir de la comprensión del antes y el después de la catástrofe, qué la hizo posible y qué perdura todavía hoy. Es por ello que en ella se teje una tupida red de elementos referenciales cuyas puntadas y costuras, trazados y simetrías, le permite afianzar la tesis que levanta contra toda pereza intelectual, contra toda explicación consoladora del desastre. El pasado actuó en el presente de la barbarie, argumenta el filme de Haneke: la rigidez de las estructuras feudales de la Alemania decimonónica se convirtió en el caldo de cultivo de las futuras generaciones nazis. Pero el presente de la barbarie también opera en el futuro de nuestra realidad contemporánea. Ese es, creemos, el fin último de la película de Haneke. A través de la metonimia y la metáfora parece invocarnos a nuestro propio momento histórico.

Palabras claves: Microhistoria, macrohistoria, metonimia, violencia, educación, Ley del Padre, Junker.

Abstract

Our purpose is to raise the origin of the German totalitarian regime. For this we go back to the egg of the snake, the point of no return on the stroke of the real with the Shoah. If Auschwitz continues to operate as a painful open wound in our social consciousness is, above all, his complex relationship with the historical. Despite their difference from other barbarities, despite the aberrant its contour and although ultimately their possible indecipherable condition, the Shoah is part of a chain of events with which he is obliged to establish links need. With the links that come before and those who are behind; the only way we can approach the black hole of barbarism without falling into the fetishization of Auschwitz or the fascination of the abyss.

Through *The White Ribbon* (2009) by Michael Haneke want to address the horror from understanding before and after the catastrophe, which made it possible and what still endures today. That is why it is woven a dense network of reference elements whose stitches and seams, paths and symmetries, lets you consolidate the thesis that stands against all intellectual laziness, against all consoling explanation of the disaster. Last acted in this barbarism, argues

¹³⁸⁹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación **La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global**. Referencia P1•1A2014-05. Periodo: 2015-2017. Investigador Principal: Javier Marzal Felici.

Haneke's film: the rigidity of the feudal structures of nineteenth-century Germany became the breeding ground of future generations Nazis. But this barbarism also operates in the future of our contemporary reality. That is, we believe, the ultimate purpose Haneke film. Through metonymy and metaphor it seems invoke our own historical moment.

Keywords: Microhistory, macrohistory, metonymy, violence, education, Law of the Father, Junker.

EN EL FINAL ESTÁ EL PRINCIPIO



Plano final de *La cinta blanca*

En la imagen final de *La cinta blanca* contemplamos un plano general y frontal de casi todos los personajes en la iglesia del pueblo. La composición es deliberadamente teatral y ello obedece no sólo a la forma en que irrumpen cada uno de los protagonistas sobre el espacio religioso –a modo de clausura de la representación–, sino también a la organización de la puesta en escena, la cual se divide entre los aldeanos que se encuentran frente al altar y los niños en el espacio del coro, en la parte superior. La mencionada entrada de los personajes bien puede asemejarse, como señala el propio cineasta, a ese “coro final de una ópera”¹³⁹⁰.

¹³⁹⁰ CIEUTAT, Michel y ROUYER, Philippe, *Haneke par Haneke*, Paris: Éditions Stock, 2012, p. 289. La traducción es nuestra. Esta alusión nos sirve para señalar la erudición musical y operística de Michael Haneke. Ha participado en la dirección de la puesta en escena de *Don Giovanni* en la Ópera de París, en 2006, por encargo de Gerard Mortier. Siete años después se estrena (justo el día que acudía a Los Ángeles a recibir el Óscar a la mejor película extranjera por *Amour*) en la dirección escénica de *Così fan tutte*, en el Teatro Real de Madrid.

Todo ello está pautado mediante un efecto de distanciamiento con el fin de que el espectador cobre plena conciencia del artificio de la representación fílmica.

En este plano de clausura encontramos, de un lado, una imagen que sirve a modo de espejo frente al público atento que asiste a la película. Por otro, dicha escena une la microhistoria, como una bisagra temporal, con el estallido de la Gran Guerra. Michael Haneke representa un pueblo netamente abstracto con rasgos antropológicos y sociales. Elabora un relato marco basado en los avatares cotidianos de una pequeña población rural: muestra los rituales domésticos, las costumbres ordinarias de las familias (rezos en las comidas y cenas domésticas, el velatorio de la madre fallecida por accidente laboral en la serrería o el entierro del padre de los Felder, la confirmación religiosa, la cinta blanca a Martin y Klara, la fiesta de la siega, etc.) y asimismo refleja las tensiones sociales que tuvieron lugar en los albores de la Primera Guerra Mundial. Los conflictos de intereses entre la figura del *Junker* o nobleza rural —encarnada aquí por el barón (Ulrich Tukur) — y los trabajadores se vuelven cada vez más virulentos a medida que avanza la película. Están seriamente amenazados los campesinos por el aristócrata ante las brutales agresiones hechas a su hijo Sigi. Pero dichos actos violentos no son un caso aislado, hay otros tantos incidentes graves (véase el destrozo del campo de los repollos, el pajar incendiado o el enfrentamiento con la familia Felder en la iglesia) que irán generando una atmósfera cada vez más irrespirable. Los trabajadores se encuentran oprimidos ante la asfixia económica que les produce el terrateniente. No en vano durante el filme el barón es presentado como un latifundista, es la máxima autoridad civil (se encargará de avisar a la policía de un municipio vecino) en connivencia con la Iglesia Protestante, es el patriarca de la aldea agraria cuyos dominios van más allá de las tierras de labranza. También es propietario del río y de los medios de transporte (véase la bicicleta utilizada por Eva o el carro empleado por el maestro durante el paseo campestre con su novia). Se trata de una figura social anclada en el feudalismo, un personaje trasnochado ante la irrupción de la Gran Guerra. En suma, Haneke sugiere durante la clausura de la película que el barón procede de la figura del *Junker*, un linaje en declive y dicha apreciación es muy similar a la de los aristócratas.

La microhistoria de *La cinta blanca* no alude directamente a los acontecimientos históricos hasta que llegamos a la conclusión. No se mueve en el registro político, sino más bien en la mostración de las conductas sociales, en la formación educativa de la familia. En este sentido *La cinta blanca* se aleja de las estrategias narrativas que lleva a cabo la notable serie televi-

siva *Heimat. Una crónica de Alemania*¹³⁹¹ (*Heimat. Eine deutsche chronik*, Edgar Reitz 1984). Aunque ambas parten de la metonimia, en esta última producción los sucesos ordinarios del pueblo agrario, situado en la zona de Hünseruck (Renania), son atravesados por la Historia. Las circunstancias históricas de cada período van a ir afectando a los habitantes de la pequeña población imaginaria llamada Schabbach. Sus destinos están marcados por el devenir de los acontecimientos político-sociales más importantes de Alemania: el fin de la Primera Guerra Mundial supone la pérdida del horizonte vital de Paul Simon (Dieter Schaad), que regresará al pueblo taciturno y ahogado por el provincianismo rural lo que a su vez le impulsará a huir a los Estados Unidos; la aparición del partido nacionalsocialista y su rápida ascensión política; la irrupción de las nuevas tecnologías (la radio, el cableado telefónico, el automóvil, la fotografía y el cine); la construcción de infraestructuras (véase la autopista de Hünseruck y la modernización de la red ferroviaria); la ocupación nazi y la consiguiente Segunda Guerra Mundial; el Holocausto; el final de la contienda internacional, la intervención del ejército americano y el reparto de los territorios alemanes entre los países vencedores hasta 1989 con la caída del muro de Berlín.

La microhistoria de *La cinta blanca* está limitada por el saber del narrador (protagonizado por Christian Friedel como maestro joven y la voz de él ya mayor por Ernst Jacobi), que es a todas luces restringido: la información arrojada es borrosa e incompleta al cierre de la película, frustra notablemente las expectativas del espectador ávido de conocer y completar las lagunas narrativas que hasta este punto no han sido esclarecidas (accidente laboral de la señora Felder en la serrería; el incendio del pajar, entre otros hechos). Pero lo que más nos interesa aquí es que las palabras del cronista están proferidas por una temblorosa y vieja voz, las cuales apuntan hacia el mismo futuro de los personajes:

...El domingo, un oficio solemne reunió a todo el pueblo. Había mucha expectación, como antes de un viaje. Ahora todo iba a cambiar. El padre de Eva, ante la guerra inminente, la había hecho regresar. Ella le había rogado que fuera a Echwald para ver dónde vivía y trabajaba su futuro yerno...

¹³⁹¹ Tras el éxito de la primera serie Reitz hizo otras dos más sin abandonar la ficticia aldea rural: *Die Zweite Heimat. Chronik einer Jugend* (1992), que desarrolló en trece capítulos la década de los años sesenta. La tercera, *Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende* (2004), relataba desde la caída del Muro de Berlín (1989) hasta el año 2000 y constaba de seis capítulos. Dos años después hizo un compendio cinematográfico: *Heimat-Fragmente: Die Frauen* (*Fragmentos: Las mujeres*, 2006) Conviene señalar, también, que dichas series presentan un relato coral a través de tres familias: Simon, Wiegand y Schirmer. Recientemente se ha comercializado en DVD en el sello Karma Films *Heimat. La otra tierra* (*Die Andere Heimat. Chronik einer Sehnsucht*, 2013), de cuatro horas de duración. Es una hermosa película llena de lirismo plástico y narrativo, constituye la precuela de la primera serie.

...El convencimiento de que pronto me casaría con la persona amada hizo de aquel día un día de fiesta para mí. El pastor nunca mencionó nuestra conversación. La amenaza de denunciarme quedó en agua de borrajas...
...Me llamaron a filas a principios de 1917. Al final de la guerra, y al haber fallecido mi padre, vendí la casa de Vasendorf. Con el dinero de la venta abrí una sastrería en la ciudad. No volví a ver a los habitantes del pueblo.¹³⁹²

La última frase del maestro ya anciano invita, pues, a preguntarnos sobre el paradero de los habitantes del pueblo. Sin embargo hasta que ha decidido el narrador evocarnos su experiencia personal podemos inferir que también ha conocido el nazismo y la Segunda Guerra Mundial y este corolario puede relacionarse con los demás personajes. Gracias al reducido saber del narrador nos lleva a imaginar los destinos de los niños de la película que, con la educación recibida, a base de un imperativo categórico del sentido del deber recibido, comienzan a generar su eclosión psíquica a través de los gestos de violencia sugeridos a lo largo de todo el relato. A su vez es fácil imaginarse un desarrollo patológico más acentuado de los niños que se convertirán, treinta años después, en los nuevos patriarcas del país, tal y como ya hemos señalado, serán “los verdugos de los genocidios, presumiblemente ocupando cargos dirigentes en el partido nacionalsocialista o, incluso después de la Conferencia de Wansee (1942), como jefes de campos de exterminio.”¹³⁹³ Las iniciáticas acciones violentas de la película son perpetradas por los niños. Dichas actuaciones agresivas adquieren un rasgo perverso desde el mismo seno familiar. La mayoría de los adultos, generadores de una disciplina extremadamente rígida y castradora, actúa bajo el yugo de la frustración, el odio, la angustia y la venganza, y esta actitud es contaminada irremisiblemente hacia los hijos, los cuales van a encarnar de forma siniestra el futuro del país.

Peter Longerich narra, en su muy documentada biografía sobre la figura de Heinrich Himmler¹³⁹⁴, el suceso inspirado en el relato de Alfred Andersch donde el autor evoca su última clase de griego en el liceo muniqués de los Wittelsbacher, hacia 1928. Al entrar en el aula el director –al que todos llamaban “Rex”– y, después de regañar a un altivo estudiante de familia aristocrática, lo humilla ante sus compañeros haciendo gala de “cinismo, sorna y perfidia” para transmitirle, acto seguido, su expulsión del centro. El director no es otro que el padre

¹³⁹² Hemos recogido los enunciados de la voz en *off* en castellano del DVD –comercializado en las productoras Golem y Cameo–, para una mayor claridad expositiva.

¹³⁹³ COMPANY, Juan Miguel y FERRANDO GARCÍA, Pablo, “La ley del padre”, <<http://www.rebellion.org>>, [Consulta: 21-09-2014].

¹³⁹⁴ LONGERICH, Peter, *Heinrich Himmler*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2009. Traducción de Richard Gross.

de Heinrich Himmler, Gebhard Himmler, y el cuento se titula “*El padre de un asesino*”. Longerich comenta al respecto:

La carrera de un asesino de masas —así lo sugiere el texto— sería el resultado de un conflicto entre padre e hijo en cuyo transcurso Heinrich Himmler se convierte en un revolucionario radical de derechas que se subleva contra un padre excesivamente severo y le “enemista a muerte con él” ¿No tenía que salir natural y necesariamente —es decir, según reglas psicológicas muy comprensibles; a saber: las de la lucha intergeneracional y las que paradójicamente subyacen a la tradición familiar— de tal padre tal hijo?¹³⁹⁵

Cuando Heinrich Himmler cumple los diez años su padre le ordena llevar un diario sobre las actividades veraniegas, escribiendo él las primeras líneas para ilustrarle la pauta que ha de seguir. La vigilancia opresiva de Gebhard Himmler sobre estos textos (que estudia y rectifica de forma metódica) sólo se relaja cuando ha sido sustituida por el control del propio hijo¹³⁹⁶, cuando éste ha asimilado en su interior la Ley paterna. Dicha interiorización supuso un saldo de millones de muertos en la guerra y la aparición de un mundo completamente desolado.



Inquietante presencia de los niños que nunca ríen

¹³⁹⁵ LONGERICH, Peter, *op. cit.*, 17.

¹³⁹⁶ LONGERICH, Peter, *Ib.*, p. 21.

EL TIEMPO DE UN RELATO METONÍMICO: CICLOS DE LA VIDA Y LA HISTORIA

El relato hanekiano presenta una indefinición temporal. Como sucediera en el espacio también podemos encontrar algunas vaguedades sobre el contexto narrativo de la película. Pero esta imprecisión no es producto de un descuido de Haneke, al contrario, hay una calculada intención de mostrar un cuadro difuso. Solo en la parte final advertimos una mayor información cronológica y ésta servirá para trascender los sucesos de la aldea a la Historia de la nación germana. La ausencia de notaciones gráficas sobre las fechas del devenir de los acontecimientos ha evitado que el filme tenga un exclusivo sesgo histórico. Por otra parte, creemos que dicha indeterminación contribuye al trazo de una atmósfera onírica, si bien en algunos pasajes el cineasta bávaro ha sido muy respetuoso con la recreación histórica de la pequeña población rural. Los detalles escenográficos de los hogares y exteriores naturales, el vestuario, las formas de transporte, las costumbres sociales, incluso las composiciones plásticas nos proporcionan algunos referentes de la situación histórico-social.

Hay, sin embargo, una serie de datos precisos de la crónica facilitados por el narrador, que, como hemos señalado, es representado por el maestro del pueblo para establecer una acotación global del filme. Gracias a él llegamos a saber que todo el arco temporal de la película transcurre durante un año. La historia comienza en el mes de julio de 1913, concretamente un sábado matinal, y finaliza el domingo 9 de julio de 1914, en vísperas de la Primera Guerra Mundial. El filme es clausurado con un plano frontal de la iglesia. Mientras los niños prologan el oficio religioso una gran parte de la galería de personajes que han desfilado por el filme van entrando en dicho espacio. El médico, la señora Wagner y su hijo Karli son los únicos que no acuden al acto de devoción. Tras la denuncia de la Señora Wagner a la policía toda su familia no vuelve a pisar el pueblo y esto puede inferirse por el inconfesado terror a enfrentarse a los rumores acusadores de los que se hace eco la voz narradora. De hecho éstos nunca llegan a entrar en el espacio religioso a lo largo de toda la película. En definitiva, en el último plano fijo sostenido de la película el narrador diegético apenas nos ilumina sobre algunos hechos oscuros, aunque será el espectador quién deberá rellenar los huecos del relato a partir de los indicios sugeridos.

En cualquier caso sí que nos interesa destacar que en la clausura, además de señalar parte de los hechos cotidianos de los habitantes del pueblo que se producirán en un futuro próximo, también podemos conocer la contingencia de lo real. Dicho de otro modo, pasamos

de lo cotidiano a la irrupción de la Historia y este desplazamiento significativo de la microhistoria a la Historia es llevada a cabo a través de las imágenes frontales desgranadas a lo largo del cierre del filme. En la finalización del relato fílmico Haneke presenta una gradación escalar que va del plano general al gran plano general de la aldea, destacando el campanario de la iglesia como espacio que domina la pequeña población. Pero esta progresiva sucesión de imágenes nos acerca al montaje de Griffith con la disposición de manifestar, en términos visuales, una operación metonímica: se pretende ir de lo particular al marco general de los acontecimientos históricos sociales.¹³⁹⁷ Una vez concluida la película el espectador disfruta de una información parcial que ha sido proporcionada por el maestro, ya anciano, donde nos cuenta con una voz cansada por el tiempo –y a su vez situada en el futuro de la historia– la cronología de los sucesos con el claro propósito de esclarecer los acontecimientos históricos venideros. Dichas sugerencias vienen acompañadas a través de la cadena de planos vacíos y abiertos que hemos señalado arriba. Pero estos contrastan con la imagen que cierra la película –un nuevo plano general y emplazado frontalmente desde el altar de la capilla–, aquí permite reunir a casi todos los personajes del relato¹³⁹⁸, es sobrecargada y falta de catarsis liberadora.

Además, debemos añadir que junto a estas últimas imágenes también advertimos un plano general de la mansión del barón. Simultáneamente al plano descrito escuchamos la voz decrepita del maestro: “*El 28 de julio, Austria declaró la guerra a Serbia. El sábado uno de agosto, Alemania declaró la guerra a Rusia, y a Francia el lunes siguiente...*” Por lo tanto, la relación establecida entre el barón y el archiduque Francisco Fernando queda subrayada después de anunciarse la noticia de su asesinato, cuando el conflicto de las clases sociales permanecen aún patentes. Recordemos que estas diferencias ya se ponen de manifiesto en la iglesia rural, y en clara connivencia con el pastor protestante, para amedrentar a los trabajadores de la población. Así pues, la iglesia se erige en un espacio de poder social, cómplice de la autoridad civil y política del pueblo que es representado por el barón. Ambas instancias (encarnadas por el sacerdote y el aristócrata rural) tratan de imponer la estrategia del miedo y la opresión para desarrollar su dominación frente a los humildes aldeanos. En este punto la voz de la Historia

¹³⁹⁷ Estas reflexiones han sido recogidas y reformuladas del texto publicado en COMPANY, Juan Miguel y FERRANDO GARCÍA, Pablo, *op. cit.*, [Consulta: 21-09-2014].

¹³⁹⁸ Dicha escena es opuesta a la que ofrece Ingmar Bergman en el cierre de *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963), una de las películas que se ha inspirado Haneke para hacer *La cinta blanca*. En la clausura del filme de Bergman, advertimos que el interior de la iglesia se encuentra completamente vacío (sólo están presentes, Märta –la amante del sacerdote, interpretado por Ingrid Thulin– y Algot –Allan Edwall, el ayudante del pastor). En el último plano la cámara efectúa un *travelling* hacia el pastor, subrayando la soledad, visiblemente angustiado ante la pérdida de su fe y la ausencia de fieles. Comienza la misa cuando un fundido en negro envuelve la pantalla en tinieblas.

emerge contundente desde esta crónica rural como génesis del genocidio. Así, esta operación metonímica permite recoger, desde la historia del pensamiento, tal y como afirma Deleuze, la idea de que “el tiempo siempre fue la puesta en crisis de la noción de verdad.”¹³⁹⁹ El hecho de que la película se cuide mucho de sojuzgar o sancionar estimula una reflexión sobre las observaciones vertidas y la difusa limitación del marco espacio-temporal nos pone en cuestión acerca de la posible veracidad de los acontecimientos gracias a la consciencia –por parte de Haneke– de la imposibilidad de representar la realidad histórica de forma plena.

La evolución temporal del relato es puesta en imágenes a través de las diferentes estaciones del año: verano (julio), otoño (septiembre), invierno (noviembre y diciembre), primavera (abril) y de nuevo el verano (junio y julio). Esta elección responde a una doble finalidad dramática. Por un lado pretende reflejar el pulso cotidiano del pueblo a través de los ciclos de la vida que ofrecen los rigores de la propia naturaleza. Por otro, abunda en la idea de la circularidad del tiempo. Sin embargo, ello no solo es expuesto desde un nivel primario o biológico, donde la vida y la muerte conforman el círculo natural, sino también desde un grado más amplio y conceptual. Debemos recordar que el subtítulo de la película es: *Eine deutsche Kindergeschichte – Una historia infantil alemana*. Dicho enunciado pretende dar una doble significación ya que alude a un contexto temporal y a su vez a una narrativa próxima al “cuento” de niños. Podríamos interpretar *La cinta blanca* como un relato infantil con “moraleja” pues tiende a las raíces del horror, lo cual nos llevaría a la valoración simbólica de la circularidad temporal. Los últimos minutos parecen apuntar a un círculo vicioso que no parece tener fin. Gracias al curso de los hechos históricos señalados nos remiten a los orígenes de la I Guerra Mundial, pero cuyas consecuencias revierten en el conflicto bélico internacional que transcurrió entre 1939 y 1945. Los niños protagonistas son quienes representarán el futuro y, según apunta la película, serán los que se convertirán en los verdugos del genocidio. A su vez encontramos ecos de la crisis social y laboral que estamos atravesando con lo ocurrido en la primera década del siglo XX. Lejos de haberse resuelto en su momento han vuelto a emerger:

La desigualdad extrema, el paro, la precariedad laboral, la pobreza y la incertidumbre amenazan con destruir el vínculo social y crear una “desafiliación” creciente en amplios sectores de la población y de manera muy especial entre los jóvenes. La corrupción, el fraude o el despilfarro instalados en la economía, el descrédito de los políticos, la intolerancia, la discriminación, el racismo y los estallidos de violencia, de momento tan solo esporádicos, pero con riesgo de ganar intensidad y permanencia, ocupan las primeras páginas de los periódicos.

¹³⁹⁹ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 2004, p.176.

Los poderes de los estados de Europa siguen sin dar respuesta satisfactoria dentro de sus fronteras a la pluralidad de identidades nacionales y algunas de estas toman el camino tradicional de un estado propio e independiente, como si todos hubieran olvidado las consecuencias de esos conflictos antes y después de la Primera Guerra Mundial. El estado-nación, que se resiste a desaparecer, subordina sin embargo sus políticas sociales a las directrices económicas y fiscales de unos poderes que están por encima del mismo y carecen de legitimidad democrática.¹⁴⁰⁰

Por todas estas razones no resulta nada extraño que vuelvan a sonar los cánticos del nacionalismo más rancio y fanático, se lleven a cabo propagandas con discursos exaltados y patrioterros, para alienar y oprimir a la gente y así convertirlos en fenómenos sociales dominantes del capitalismo neoliberal contemporáneo. Es en este marco donde los gobernantes europeos se abrigan al amparo de los poderes fácticos. Todo ello, pues, podría ejemplificar la circularidad de la Historia.

En una primera visión el espectador apenas tiene conciencia de los días transcurridos – la película no llega a evidenciar esta duración temporal–, éstos presentan cierta confusión, no acabamos de saber exactamente si son diurnos o nocturnos (nos referimos sobre todo a algunas secuencias de los interiores domésticos). Creemos que esta indefinición no es especialmente importante para la evolución del relato pero sí contribuye a la abstracción temporal de la que hemos hablado en páginas anteriores. Dicha imprecisión refuerza, por un lado, el tropo de la metonimia ya que hay un desplazamiento de lo particular a lo general. El filme se centra en el curso de un año cotidiano pero en su clausura trasciende sus propios límites con la intención de darle una proyección histórica. Ahora bien, en el transcurso del relato las fechas de los sucesos cotidianos no están vinculados directamente con los acontecimientos históricos. No tienen carácter de crónica histórico-social porque hay una ausencia de marcas indiciarias (excepto en su clausura, tal y como ya hemos señalado) sobre las cuales se puedan recoger una lectura política explícita de los hechos.

El empleo del blanco y negro, en el filme de Haneke, ha servido también –tal y como ha llegado a aseverar el propio cineasta en más de una ocasión– para generar el efecto dramático de la distanciaci3n. Adem3s cumple el cometido de reforzar la memoria visual. Aunque tampoco podemos dejar de lado su naturaleza est3tica, la estilizaci3n pl3stica de las bellas im3genes contrastan de forma notoria con el tono on3rico, siniestro y ominoso.

¹⁴⁰⁰ RUIZ TORES, Pedro/Editorial, “1914, el comienzo de la cat3strofe europea”. Revista Pasajes de Pensamiento Contempor3neo, Publicacions de la Universitat de Val3ncia, Invierno 2013/2014, “1914 desde una Europa en crisis”, p. 4. Recordemos que la pel3cula se estren3 un a3o m3s tarde de la explosi3n de la crisis econ3mica internacional.

ESTALLIDO DE LA GUERRA: EL PRINCIPIO DEL FINAL

Las raíces y la proyección de la Gran Guerra, tuvieron lugar con las últimas sombras – como fantasmas del pasado– de las viejas formas de pensamiento, fijadas en épocas lejanas en el tiempo. La desaparición paulatina de los privilegios aristocráticos que tenían algunos –se movían entre las instancias de poder– nos llevará a las puertas del mundo moderno, es decir, dicho ocaso empezará a dar sus primeros pasos tan firmes como inexorables. En esta misma línea sostiene Pedro Ruiz, con palabras de Margaret McMillan, que aún se tendría que:

detectar también la persistencia y la fuerza de las viejas formas de pensar y de ser: por un lado, entre ‘los millones de europeos que aún vivían en las mismas comunidades rurales que sus antepasados’ (así se entiende que muchos estuvieran dispuestos a ir a la guerra en 1914): por otro, en el reducido grupo de personas que tomaron las decisiones. La mayoría de estos últimos ‘procedían de las clases altas, fuese de la aristocracia agraria o de la plutocracia urbana’, e incluso quienes venían de la clase media ‘eran proclives a asimilar y compartir sus criterios.’¹⁴⁰¹

La cinta blanca –como *Heimat. Una crónica de Alemania*– no es ajena a este marco general. La comunidad agraria vivía atrapada por unas normas de conducta social tan anquilosadas como anacrónicas. Seguían conservándose las raíces y costumbres de las viejas generaciones, en ellas prevalecía un sentimiento orgulloso y nostálgico sobre el período de Bismarck que defendía el esplendor del Imperio Alemán en tanto bastión de un territorio hegemónico en Europa. Por otro lado, este provincianismo hermético, marchito, contrastaba con lo que sucedía fuera de las pequeñas poblaciones. Durante estas fechas Alemania se había convertido en una potencia mundial, estaba experimentando un período de expansión económica. Era una época de progreso material y espiritual, de un entusiasmo inusitado que, abruptamente, dio paso a los abismos más insondables, a la precipitación de unas decisiones que devinieron en trágicas especialmente para Europa. En 1913 ya contaba con casi setenta millones de habitantes y este desarrollo demográfico era un claro signo del mencionado progreso del país. Pero dicho aspecto no queda reflejado en la película de Haneke. En ella, más bien, se refuerza la idea de aislamiento, de incomunicación, de reclusión, de clausura, respecto a las bonanzas de la nación. A través de esa permanente sugerencia del fuera de campo la película omite el enorme desarrollo económico e industrial. La producción del acero y del carbón, así como

¹⁴⁰¹RUIZ TORRES, Pedro, “La paz que trajo la guerra. ¿Cómo fue posible la catástrofe de 1914? ”, *Pasajes, Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 43 (Invierno 2013-2014), p.16. En MACMILLAN, Margaret, *The War That Ended Peace: The Road to 1914*, New York: Random House, 2013, pp. 357-391. En castellano: *1914. De la paz a la guerra*, Madrid: Turner Noema, 2013. Traducción José Adrián Vitier.

también las exportaciones (de productos químicos y maquinaria) y la industria experimentaron un enorme impulso. Los años previos a la Primera Guerra Mundial Alemania era la nación más poderosa de Europa. El epítome de su industria podría estar en la firma Krupp, cuya primera fábrica fue construida en Essen que ya en 1902 parecía erigirse en el modelo ejemplar del país germano, simulaba una gran ciudad:

con sus propias calles, su propia fuerza de policía, bomberos y leyes de tránsito. Había 150 kilómetros de ferrocarril, 60 edificios de fábricas diferentes, 8.500 máquinas de herramientas, siete estaciones eléctricas, 140 kilómetros de cable subterráneo y 46 kilómetros en superficie (...) Bajo Bismarck, Alemania estuvo más cerca que cualquier otro Estado de las concepciones modernas de bienestar social. Los trabajadores alemanes disfrutaban de beneficios por enfermedad, accidentes y maternidad, comedores y vestuarios y un plan nacional de pensiones antes de que estos fueran pensados en los países más liberales. Sin embargo la vida de los trabajadores, como en todo el mundo de esa época, era dura. En las fábricas de acero se operaban 12 horas diarias y 80 horas semanales. No estaban garantizados ni el descanso, ni las vacaciones. En Alemania, como en todos los países industriales, había pobreza y protestas.¹⁴⁰²



Única muestra de tecnología moderna en *La cinta blanca*.

Estas tensiones laborales eran semejantes a las que se producían en la mayoría de las poblaciones urbanas y rurales. Aquí Haneke es bastante respetuoso con el malestar social que se respiraba en aquella época debido a la defensa de los intereses particulares de la aristocra-

¹⁴⁰² KURTZ, Harold, *The Second Reich: Kaiser Wilhelm II and his Germany*, New York: McGraw-Hill, 1970, p. 56. La traducción es nuestra.

cia, que eran incapaces de renovar los valores del progreso y el desarrollo de la civilización. El reducido grupo de personas que tomaron las decisiones sobre el resto de la población provenían de las clases altas en connivencia con las instituciones públicas para mantener el orden social. En *La cinta blanca* la serrería del pueblo es vetusta y el barón desatiende a las seguridades de los obreros y campesinos. El accidente laboral se produce ante la falta de reformas y prevenciones (la madre de la familia Felder es víctima de esta circunstancia: cae en un agujero provocado por el mal estado de la madera del piso de la serrería –estaba podrido–, los capataces mandan a los segadores más débiles a esa área de trabajo y por las contingencias del azar se sugiere que la mujer fallece al precipitarse por el vacío¹⁴⁰³), lo que sumado a las escasas remuneraciones ofrecidas a los trabajadores el aristócrata pretende gobernar y amedrentar –por egoísmo y mezquindad– a la clase humilde y así perpetuarse en su condición privilegiada.

En la ordenación de este marco tan difuso y oscuro hay, además, dos hechos que tuvieron un enorme protagonismo: primero, el impulso del nacionalismo suponía oponerse a otras identidades propias; segundo, el florecimiento del colonialismo favoreció la creación de un nuevo modelo imperialista y sus bases se asentaron en las recientes infraestructuras industriales de las potencias europeas. Si a estos dos hechos añadimos las arcaicas ofuscaciones racistas (a las que se pretendía disimular bajo una nueva y fresca pátina mediante la moderna impregnación darwinista), así como también:

la creencia en la desigualdad y en la jerarquía “natural”, produjeron una combinación cada vez más peligrosa en una Europa convencida y orgullosa de que había llevado la civilización a los más remotos lugares de la tierra. Semejante modo de concebir el mundo remitía a valores muy extendidos entre las elites dirigentes, pero también en un amplio sector de la sociedad. En ello tuvo una responsabilidad muy grande la educación recibida por un número creciente de niños y jóvenes en las escuelas y en los institutos y la influencia sobre los adultos de una opinión pública demasiado proclive a los estereotipos maniqueos y a la intransigencia, que cierta prensa de masas se encargó de fomentar.¹⁴⁰⁴

Por tanto, los escasos datos cronológicos que aporta la película de Haneke en estos últimos minutos son suficientes para apuntar hacia un futuro tan incierto como siniestro. El comienzo de la guerra es un hecho cuando aparece el pueblo vacío, sin vida, sin transeúntes por las calles, las casas y los recintos próximos a la mansión del barón. Es el 28 de julio y Austria

¹⁴⁰³ Resulta significativo que gracias al empleo del montaje se establezca aquí una paradoja. Mientras Martin se entrega a la voluntad de Dios caminando por la barandilla en la secuencia siguiente conocemos el lugar donde la madre de Max sufre el accidente mortal. De un posible accidente provocado por el exacerbado sentimiento religioso pasamos a otro laboral que sí llega a materializarse.

¹⁴⁰⁴ RUIZ TORRES, Pedro, *op. cit.*, p.17.

declara la guerra a Serbia. El 1 de agosto Alemania decide luchar contra Rusia, el 3 de agosto se enfrenta a Francia. Como si la llamada a la guerra para defender a la nación dejara huérfana a la población rural. Pero no olvidemos que en la última secuencia dramática de la película, cuando la baronesa desafía a su marido para divorciarse de él recibimos, junto a los personajes, la noticia del asesinato de Francisco Fernando. Hay, entonces, una muerte simbólica, que es representada por el barón pues este figura como un linaje en franca decadencia: esa aristocracia agraria completamente trasnochada. El barón es un mero trasunto del príncipe austríaco y dicho paralelismo pronostica su misma desaparición.

Poco antes de abrirse las ventanas de la Historia en *La cinta blanca* Haneke presenta una escena doméstica entre el barón (Ulrich Tukur) y su esposa (Ursina Lardi). Asistimos al desmoronamiento de su relación matrimonial. Esta circunstancia se desarrolla en la mansión bajo una noche cerrada y funesta. Se trata de un nuevo fracaso en la estructura familiar ya que antes habíamos visto la brutal paliza del administrador a su hijo Georg como la única vía posible para imponer las bases educativas. Y más tarde –casi en la conclusión del filme– asistiremos a la fracasada empresa del padre luterano, al ser insinuado por el maestro de los posibles autores a las misteriosas agresiones ocurridas en el último año. El gesto de cerrar las ventanas por el padre religioso supone una frustración y un oprobio en su cometido como educador. Es un desesperado intento por guardar las apariencias tras las paredes de su casa. Y previamente a este fracaso conocimos el del médico: los abusos hacia su hija adolescente Anni; la humillación a la comadrona, la señora Wagner; el maltrato a su difunta esposa Julie (que no aparece en la película)...En el caso del barón constituye la evidencia de la fallida relación conyugal y a su vez queda en entredicho su desatención –como padre– sobre las formas educativas hacia Sigi durante la crisis de la pareja. Por tanto, lo que se pone en imágenes, al término de la película, es la falta del padre. Son las enormes fisuras que se producen frente a la extrema severidad de la Ley patriarcal.

Al terminar la cena el barón comenta a su mujer la llegada de ochenta polacos hacinados en jergones. Dicha alusión se refiere a la emigración que se está produciendo en Alemania durante estos años. Asimismo creemos que con esta referencia también planea una imagen subliminal de la barbarie nazi. Por otro lado, el barón está excesivamente enfrascado en su trabajo y no percibe el hastío y el malestar de su esposa. Acto seguido se escenifica la

crisis matrimonial. La secuencia muestra serios problemas de comunicación entre la pareja, lo que nos recuerda algunas producciones hanekianas¹⁴⁰⁵.

Durante la discusión final de los barones predomina el fuera de campo. De este modo Haneke subraya el aislamiento de ambos y la distancia matrimonial. En la secuencia son constantes los planos medios con el fin de vincular los dos personajes al entorno doméstico, que está dominado por la penumbra y el vacío. Asimismo el fuera de campo se refuerza mediante el *off* de cada uno de ellos, sugiere la fatuidad del otro en sus vidas y, a su vez, destaca la nula comunicación de los cónyuges. También se impone la opresión frente al débil –recuérdese el enorme enfado que tiene con Huber (Michael Kratz), el tutor de Sigi (Fion Mutert) ante la desaparición de éste; con el padre de la familia campesina (Branko Samarovski) y los aldeanos del pueblo ante el altar de la iglesia o frente a su finca– y es incapaz de mirar más allá de cuanto le rodea en primer término. Antepone sus propios intereses para preservar su poder. El barón es un agente activo del ambiente hostil que se respira en el pueblo por el desdén, la ofensa y los agravios sometidos a sus conciudadanos. Llega, pues, a contaminar aún más si cabe, el clima de tensión gracias a su actitud autocrática, al marcar una profunda desigualdad social y amedrentar, desde su elevada jerarquía al pueblo humilde. A todo ello debemos añadir que la secuencia que nos ocupa redundante en la caída del patriarcado, la salida de la era del Padre. Estamos en el umbral de una nueva era, pasamos del feudalismo a la irrupción de un nuevo período ante la llegada del desarrollo de las tecnologías. La intensa emergencia del capitalismo favorece la igualdad de condiciones entre hombres y mujeres. La Gran Guerra aceleró este proceso y en la película se insinúa que la mujer desestabiliza y cuestiona la Ley del padre.

¹⁴⁰⁵ Véase en sus primeros trabajos televisivos, *After Liverpool/Und was Kommt Danach*, 1974, y *Variationen/Variation*, 1983, en filmes como *71 Fragmente einer chronologie des Zufalls/71 Fragmentos para una cronología del azar*, 1994 o *Caché/Escondido*, 2005.



Declive del *Junker* y trasunto del Francisco Fernando (Ulrich Tukur)

La atmósfera asfixiante que ha ido describiendo Haneke a lo largo de la película –y sintetizada por la baronesa cuando se refiere al clima de maldad, envidia, apatía y brutalidad que reina en el pueblo– deviene en figura metonímica de la Historia cuando nos enteramos, por mediación del narrador, del estallido de la Gran Guerra unos minutos más tarde. El administrador, Georg (Josef Bierbichler), acude inopinadamente a la casa del barón para informarle del atentado de Sarajevo. La baronesa pretende prepararse una bebida, mira por la ventana y en un plano general en picado, observamos el punto de vista de la mujer: el administrador lleva consigo una antorcha, se aleja de la finca con un caballo blanco envuelto en la densa negrura de la noche. Dicha imagen nos hace pensar en un vaticinio de la muerte, un aciago presagio de lo que sabremos más tarde sobre los avatares de la Historia. El primer plano del oscurecido rostro de la baronesa, cuya dirección de mirada apunta hacia un nuevo fuera de campo, converge en el barón cuando regresa al comedor. El regreso de éste es presentado de forma simétrica al de su mujer: un plano general corto con panorámica a la izquierda pero ubicándose en el lado opuesto a ella. En *off* su mujer le pregunta qué sucede y el marido le responde que “*el archiduque ha sido asesinado en Sarajevo*”. Cuando dice estas palabras Haneke presenta al barón aislado en el espacio, justo en el sombrío rincón del comedor. Es el instante en el que comprendemos que éste puede ser relacionado con el heredero del trono austro-húngaro, Francisco Fernando. A partir de aquí la película cobra una nueva dimensión. Tras haberse sugerido la cadena de fatalidades ocurridas en el pueblo parecen desembocar en

la guerra irremisible y, como consecuencia de ello, la barbarie humana. Todo ello, pues, proviene de las raíces sociales en las que la lucha de clases, la viejas y rígidas formas de pensamiento seguían persistiendo y chocando con el advenimiento de las modernas civilizaciones.

Según Sergio Sánchez:

Benjamin nos dice que, en la imagen dialéctica podemos encontrar lo que ha sido en un determinado periodo histórico, pero también lo que se denomina lo <<desde siempre sido>> ese recuerdo involuntario de la humanidad que se re-encarna cuando las condiciones atmosféricas de la Historia lo hacen posible. El <<desde siempre sido>> es un recuerdo que se actualiza, un sueño que se hace realidad. Es tarea del historiador, sostiene Benjamin, interpretar ese sueño. ¿No nos habla de la comunión entre lo actual y lo virtual de la imagen – tiempo de-leuziana? Hemos visto como Rancière nos decía que, en el fondo, la imagen – movimiento y la imagen tiempo eran distintas orillas de una misma imagen. Benjamin sugiere que la imagen dialéctica es ese sueño recurrente que se transforma incesantemente, ‘lo sido’ pero también ‘lo siempre sido’: en efecto, dos orillas de una misma imagen (2013, p. 26).

Así, la imagen no – tiempo tiene que ver, con la idea benjaminiana de la imagen dialéctica, “tiene forma de constelación, un instante donde se detiene el tiempo, y entonces se cristaliza la Historia” (2013:25). Los hechos del pasado vuelven a retornar en la actualidad. Tanto la crisis económica como las deformaciones producidas en las bases educativas del sujeto contemporáneo han sido temas actuales de enorme preocupación social. En septiembre de 2015 recibimos la noticia de una chica de 13 años que había pegado una brutal paliza a otra de edad similar en un parque público de Gandía (Valencia). La agresora iba acompañada por sus amigos que jaleaban y grababan con sus móviles el acto violento. Algunas asociaciones españolas lamentaron que este tipo de sucesos esté siendo cada vez más frecuente entre jóvenes menores de 15 años. La conclusión a la que se llegaba en dicha noticia televisiva es que el sistema educativo estaba fallando, pero sin duda la familia también tendrá algo que ver.

En definitiva, la imposición de una ley patriarcal dogmática a un sujeto que sublima toda la violencia ejercida sobre él bajo la forma de una sumisión rayana en la perversión, es lo que denuncia *La cinta blanca*. Pasado, presente y futuro se entrecruzan así en un diálogo abierto, en permanente revisión y siempre en relación de inestabilidad; intrincado juego de espejos que permiten dibujar el siniestro rostro de Auschwitz.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- BENJAMIN, Walter, “Sobre el concepto de historia”. En *Obras completas*, Libro 1, Vol. 2, Madrid: Abada Editores, 2008.
- BENJAMIN, Walter, *Obra de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005.
- CIEUTAT, Michel.; ROUYER, Philippe, *Haneke par Haneke*, Paris : Éditions Stock, 2012.
- CLARK, Christopher, *The Sleepwalkers. How Europe Went To War*, New York, Harper Collins, 2013/*Sonámbulos. Cómo Europa fue a la guerra en 1914*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014. Traducción de Irene Cifuentes y Alejandro Pradera.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 2004.
- FERRANDO GARCÍA, Pablo, “Vida y destino en la sociedad del espectáculo. Metatextualidad y autorreferencialidad: una estructura en bucle en 71 fragmentos para una cronología del azar, Michael Haneke, 1994.” GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier (Coords.), *Narrativas (mínimas) audiovisuales*, Santander: Shangrila, 20014.
- FERRANDO, Pablo y MORAL, Javier, *Antes y después de Auschwitz*, Santander: Shangrila, 2016. En prensa.
- KURTZ, Harold, *The Second Reich: Kaiser Wilhelm II and his Germany*, New York: McGraw-Hill, 1970.
- LONGERICH, Peter, *Heinrich Himmler*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2009. Traducción de Richard Gross.
- MACMILLAN, Margaret, *The War That Ended Peace: The Road to 1914*, New York: Random House, 2013. En castellano: *1914. De la paz a la guerra*, Madrid: Turner Noema, 2013. Traducción José Adrián Vitier.
- RUIZ TORRES, Pedro, “La paz que trajo la guerra. ¿Cómo fue posible la catástrofe de 1914? ”, *Pasajes, Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 43 (Invierno 2013-2014).
- SÁNCHEZ, Sergi, *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Universidad de Oviedo, 2013.

REVISTAS

- RUIZ TORRES, Pedro, “La paz que trajo la guerra. ¿Cómo fue posible la catástrofe de 1914? ”, *1914, el comienzo de la catástrofe europea, Pasajes, Revista de pensamiento contemporáneo*, Universidad de Valencia, nº 43 (Invierno 2013-2014).

WEBS

- COMPANY, Juan Miguel y FERRANDO GARCÍA, Pablo, “La ley del padre”, <<http://www.rebellion.org>> [consulta: 21-09-2014]